Fight Plan
(Robert Schwentke, 2005)

Revoir

Vol de nuit

par Franck Boulègue le 20.01.2011

Le premier film tourné aux Etats-Unis par le réalisateur allemand Robert Schwentke (auteur de deux autres longs-métrages : *Tattoo* (2002) et *Eierdiebe* (2003)), sans être un chef-d'œuvre impérissable, compte suffisamment de qualités pour qu'on prenne le temps de le décortiquer. Derrière son intrigue aux accents hitchcokiens, *whodunit* en vase clos imprégné de la paranoïa post 09/11, se cache en effet une intéressante réflexion de type ontologique sur le statut de la réalité et sur « la puissance de la volonté».

Suite au décès de son mari à Berlin, Kyle Pratt (Jodie Foster), accompagnée de sa fille Julia, monte à bord du vol 9583 de *Aalto Airlines* à destination de New York pour retourner dans sa famille. Une fois le décollage effectué, elle s'assoupit un moment. A son réveil Julia s'est évaporée sans laisser de traces, à 36.000 pieds d'altitude. Plus stupéfiant encore, personne à bord ne semble jamais l'avoir aperçue. Après en être venue un instant à douter de sa santé mentale, Kyle comprend que cette disparition est en réalité un enlèvement, partie prenante du plan de criminels montés à bord de l'appareil. Leur objectif : soutirer 50 millions de dollars à la compagnie aérienne grâce à un chantage à la bombe, tout en faisant porter la responsabilité du méfait sur Kyle, dépeinte comme totalement instable et prête à tout.

Le « plan » évoqué dans le titre n'est pas le même pour l'ensemble des protagonistes. Tandis que les ravisseurs de la fillette ont élaboré leur machination sur des bases temporelles - chaque nouveau développement de leurs manigances s'enclenchant en fonction de la progression de l'avion vers sa destination -, Kyle prend progressivement le dessus sur eux grâce à sa connaissance de l'environnement spatial de l'E-474. Sa maîtrise de la carlingue découle du fait qu'à Berlin, elle travaillait à l'élaboration des moteurs de l'appareil. Cet espace est multidimensionnel, truffé de coins et de recoins, de soutes, de casiers, de faux plafonds... L'unité de lieu que constituent les 76 mètres de long de l'avion est en réalité divisée en scène et en coulisses – ces dernières étant uniquement maîtrisées par Kyle. Du fait de son statut d'ingénieur, cet arrière-monde inaccessible au commun des passagers lui est familier. Elle court-circuite l'espace avec aisance (elle provoquera d'ailleurs aussi un autre court-circuit, celui des lumières de l'appareil, lors d'une scène fort similaire à celle où, dans *2001 : l'odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick - 1968), Frank déconnecte HAL 9000, l'ordinateur meurtrier). Ainsi, ce qui devait à la base servir aux pirates de l'air à la faire incriminer à leur place (sa connaissance technique de l'appareil) se retourne progressivement contre eux.

Deux plans, situés aux deux extrémités du long métrage, sont à rapprocher. Lors de la montée de Kyle et de sa fille à bord de l'appareil, un travelling flottant parcourt les travées des deux niveaux de l'avion, du pont inférieur jusqu'au pont supérieur. Toutefois, la caméra ne fait qu'emprunter les espaces accessibles aux passagers, contrainte qu'elle est par les divers « compartiments étanches » de l'appareil. A l'inverse, le générique de fin défile sur les plans schématiques de l'avion, dessinés en fils de fer numériques. La machine est alors épluchée sous toutes ses coutures virtuelles. C'est un excellent résumé du mouvement général du film, qui va de l'opacité (cloisonnement propre à ce type d'engin) vers la transparence (conquise de haute lutte par Kyle). Ce double thème de l'opacité et de la transparence – et de leur influence sur le psychisme – revient à de multiples reprises au cours du récit (par exemple à Berlin, où l'appartement de Kyle semble accessible au regard de tous du fait de ses trop grandes fenêtres, ce qui engendrera les prémisses de sa paranoïa – salutaire, pour le coup).

Le travail d'exploration de l'espace auquel se livre Kyle est de deux ordres. Physique d'une part (ce sont ses déambulations multiples dans les travées de l'avion) et mental d'autre part (il s'agit là de son flot de pensées circulant à travers les méandres de son cerveau). L'E-474 est en effet très clairement une projection matérielle de son encéphale (la course-poursuite finale avec l'*air marshall* Gene Carson (Peter Sarsgaard), véritable partie de cache-cache, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de *Shining* (Stanley Kubrick – 1980), avec un Jack Nicholson vociférant, armé d'une hache et tout aussi claudiquant, dans le labyrinthe de l'hôtel Overlook – qui lui aussi, était sensé représenter son cerveau malade ; le fils de Nicholson échappait à son ogre de père par la grâce d'un raccourci/court-circuit à travers les haies du labyrinthe, ce qui ne fait qu'accentuer encore la ressemblance avec l'intrigue de *Flight Plan*). C'est du décloisonnement, de la prise de contrôle progressive des divers espaces de l'appareil que va naître le retour à l'équilibre tant interne qu'externe (afin de se protéger d'une vérité trop dure à affronter, l'esprit de Kyle s'était en effet compartimenté, à l'instar d'un navire qui, face à une voie d'eau dangereuse, préfère sacrifier un compartiment afin de rester à flot). En revanche, elle se révèle incapable de pénétrer l'intériorité des êtres, comme en témoigne son impuissance à lire les desseins de Carter. Quand elle s'y essaie, elle accuse un peu trop rapidement le duo d'Arabes présent à bord d'avoir enlevé sa fille.

Le film, du fait qu'il se déroule essentiellement dans l'esprit de Kyle, fonctionne par de nombreux aspects sur le mode d'un conte de fées (cartographie d'un inconscient flirtant avec le fantastique). Carson (à l'image du personnage de Nicholson dans *Shining*) est identifié à un Minotaure égaré dans un environnement dont il se découvre progressivement non pas le maître, mais la victime. Le caractère labyrinthique de l'avion est accentué par la multiplication des jeux de miroirs, qui creusent l'espace (et soulignent l'aspect psychanalytique de l'ensemble). La disparition de Julia relève également du domaine du merveilleux : il suffit de fermer les yeux et la voilà qui disparaît ! (remarquons que c'est Kyle qui la cache en premier lieu, sous sa veste, lors de la sortie de leur immeuble berlinois)

Son sommeil interminable, sa quasi stase pourrait-on dire, ne semble en rien naturel et se rapproche plus de celui de « La Belle au Bois dormant » que de l'effet provoqué par un quelconque somnifère. Elle ne se réveillera qu'une fois le problème (de sa mère) réglé, ce qui nous informe sur le caractère symbolique de ce sommeil.

Quant à l'avion, il nous est d'emblée, dès sa première apparition à l'écran en fait, présenté comme un monstre noir, un dragon menaçant paré à avaler sa pitance de voyageurs. Son aspect impersonnel et neutre (*Aalto airlines* est sans nationalité clairement définie, comme nous le signale la séance de morphing des hôtesses de l'air du début du film), pour tout dire « abstrait », souligne qu'il ne s'agit en fait que d'une projection mentale de Kyle, une manifestation physique de ses peurs profondes. Le voyage qu'elle va effectuer à son bord est avant tout mental. Il s'agit d'un travail de deuil, d'une psychanalyse « à ciel ouvert ». Ce n'est qu'à partir du moment où elle acceptera de regarder la vérité en face que le retour à la réalité (l'atterrissage) pourra s'opérer. Elle reprend ainsi peu à peu le contrôle de l'appareil, à commencer par son cockpit. Elle descend ensuite dans l' *« avionics »*, c'est à dire au cœur de l'engin (qui n'est pas sans faire penser à celui que Julia dessine à l'aide de la buée condensée sur le hublot de l'avion, indice de l'endroit où elle sera retenue prisonnière – et preuve que sa mère est saine d'esprit). Mais plus encore que d'un cœur, il s'agit là peut-être du cerveau de l'avion, comme semblent en témoigner les ordinateurs installés à cet endroit. Une fois cette pièce atteinte, reconquise de haute lutte, la cure touche à son but. Kyle peut alors récupérer sa fille et détruire le(s) monstre(s). L'avion n'est plus le cercueil volant qu'il menaçait de devenir pour elle(s) aussi.

Le travail de deuil que doit accomplir Kyle doit s'opérer sur les deux niveaux. Le dérèglement, dans les deux cas, est lié à la mort soi-disant accidentelle de David, son mari, qui est tombé du toit de leur immeuble (en fait, on l'a poussé). Le lien qui unit l'E-474 au mariage de Kyle est très joliment signifié lors de ce plan qui voit l'appareil se métamorphoser au passage d'un nuage en l'alliance passée à son doigt. C'est dans le cercueil de son mari que sont cachés les explosifs qui doivent servir au chantage élaboré par Carson et sa complice (secondés par le directeur de la morgue à Berlin). La bière où il repose, stockée dans les soutes de l'appareil, gorgée d'explosifs, risque de provoquer sa destruction (à leur entrée dans l'appareil, apprend-t-on, les cercueils ne sont pas passés aux rayons X). Mais les soutes constituent ici une matérialisation physique de l'inconscient de Kyle : il va donc lui falloir nettoyer ce terrible refoulé afin d'éviter que son esprit tout entier n'explose.

Afin de pouvoir effectuer son travail d'introspection, Kyle devra auparavant lutter fermement de manière à imposer sa vision de la réalité. Il lui faudra en effet résister à la pression psychologique des 500 passagers de l'avion et du personnel de vol qui tous ne voient en elle qu'une détraquée mentale (à l'image, en somme, de ce qui arrive au personnage interprété par William Shatner dans l'épisode *Nightmare at 20.000 feet*, Richard Donner – 1963) de la série télévisée *The Twilight Zone*, qui est le seul à comprendre qu'un « gremlin » s'attaque à l'appareil et que personne ne veut croire du fait de sa peur panique de l'avion). Pourtant, de façon paradoxale, elle seule parvient finalement à garder les pieds sur terre dans cette histoire. Ce n'est donc pas tant un film sur la volonté de puissance que sur la puissance de la volonté. Kyle parviendra *in extremis* à convaincre tout le monde du bien-fondé de ses craintes alors que l'ensemble des preuves jouait a priori en sa défaveur. Mais avant de réaliser cet exploit, il lui sera nécessaire de se convaincre elle-même qu'elle n'est pas folle, camper sur ses positions en dépit des apparences, des preuves qui s'accumulent. Cette capacité à résister seule contre tous n'est pas sans rappeler la situation que connut Werner Herzog sur le tournage de *Fitzcarraldo* (1982) alors qu'il était le seul à croire encore à la possibilité de faire passer son bateau par dessus une montagne perdue au fin fond de l'Amazonie.

Tout ceci pose évidemment la question du statut de la réalité (question d'autant plus intéressante qu'elle se situe au cœur d'une œuvre de fiction, par définition issue de l'esprit d'un scénariste) : la réalité relève-t-elle d'une construction mentale ou bien alors est-elle palpable, intangible, extérieure à toute représentation ? Ce questionnement ontologique est omniprésent dans *Flight Plan*, et ce dès la perte de conscience originelle de Kyle : lorsqu'elle s'endort dans l'avion, personne ne voit Carson s'emparer de Julia. C'est à croire que le monde disparaît quand elle ferme les yeux, quand elle sombre dans l'inconscience (le vrai cauchemar, quant à lui, ne commence réellement qu'avec son réveil). Le monde de *Flight Plan* – l'E-474, en résumé – n'est qu'une vaste illusion, une projection mentale des dysfonctionnements psychiques de Kyle. On comprend mieux dès lors pourquoi les extérieurs au sol, tant en Allemagne qu'au Canada (ils atterrissent en définitive à Terre-Neuve, lieu probable d'un nouveau départ pour Kyle et Julia), paraissent tellement irréels, tellement vides de présences humaines, glacés et impropres à la vie : ils sont vécus sur un mode expressionniste, filtrés et déformés par les préoccupations intimes de Kyle, dont nous adoptons le point de vue tout au long du récit. A ces grands espaces froids s'oppose la claustrophobie fœtale de l'avion, qui devrait normalement constituer un lieu de réconfort – mais qui, au final, nous l'avons vu, s'avère être l'endroit de tous les dangers.

Ce n'est pas seulement la réalité extérieure qui semble fluctuer en fonction des états de conscience du personnage incarné par Jodie Foster. C'est également son univers intérieur qui pâtit de ces embardées. Sa mémoire, son identité même sont soumis au doute. Sur quelle bases stables poser sa représentation du monde dès lors que l'on n'est même pas certain de savoir qui l'on est, qui parmi ses proches est vivant ou bien mort ? A partir du moment où les hallucinations se mélangent à la réalité. Ceci à l'instar du début du film, qui voit Kyle marcher aux côtés de son mari mort, prendre le métro en sa compagnie – David, en dépit du fait qu'il soit décédé à la suite d'une chute, ne devrait-il pas être six pieds sous terre plutôt que dans les airs ? – il n'est pas tombé, il s'est envolé, tel un ange tout droit sortit de *Der Himmel über Berlin / Les Ailes du Désir* (Wim Wender, 1987). Dès lors il devient tentant de se ranger derrière l'apparence de rationalité proposée par les forces de l'ordre (l'*air marshall*, le commandant de bord, les hôtesses de l'air qui, lors d'un bref plan, enferment symboliquement Kyle en prison derrière les barreaux de leurs jambes dressées), la psychothérapeute… Afin de reprendre les observations effectuées par Stanley Milgram dans son étude sur *La soumission à l'autorité*, on assiste à un « effet blouse blanche » qui veut qu'en cas de doute les personnes en charge, les cadres de la société, soient obéies au doigt et à l'œil. Tout ceci est bien entendu riche d'enseignements dans cette période de paranoïa collective (vécue elle aussi sur le mode de la dialectique opacité-fermeture/transparence-ouverture) qui caractérise les Etats-Unis depuis qu'ils ont été frappés en leur cœur par les attentats terroristes fomentés par la nébuleuse Al-Quaïda – paranoïa elle-aussi, malheureusement, pas tout à fait injustifiée.

Conte de fées psychanalytique, réflexion ontologique faisant écho aux craintes semi-conscientes nées de l'actualité internationale, *Flight Plan* s'avère en définitive une œuvre qui, en dépit des limitations inhérentes au format hollywoodien qu'elle adopte, mérite néanmoins le détour.

par Franck Boulègue le 20.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright